

UNIVERSIDAD NACIONAL TRES DE FEBRERO

Teorías Contemporáneas del Arte y la Cultura

Noelia Zussa

2017

# Poéticas contemporáneas: ¿El fin de las disciplinas en los salones?

## Poéticas contemporáneas ¿El fin de las disciplinas en los salones?

“...Gracias a la Revolución Francesa, aparecieron tres formas nuevas de comunicación del artista con el gran público: el Museo, propiedad colectiva, el Salón oficial, abierto periódicamente a vastas multitudes y la exposición particular. La intensificación del contacto del artista con las masas tuvo trascendencia...”

Julio E. Payró, Pintura moderna, 1800-1940

En la Argentina, los antecedentes del Salón Nacional, las exposiciones de El Ateneo, la Sociedad de Aficionados y el grupo "Nexus", salones donde se llevaron a cabo exhibiciones que fueron salas privadas, como Witcomb, Costa, Ruggero & Bossi, etc., y no en sedes oficiales, puesto que la oficialidad, tardó cerca de veinte años en convertirse en partícipe de las actividades artísticas en el país, terminando con dicha situación en 1895 al nacionalizarse el Museo de Bellas Artes, Estos espacios a través de sus salones marcaron un modo de coleccionar, un modo de producir relacionado al arte objeto y al arte por disciplina. Las características físicas de aquellos salones fueron de lo más variadas. Por ejemplo, el caso del Salón Costa, donde en 1905 y 1906 expuso quien en los años veinte sería el máximo exponente de la pintura de paisaje en el país, Fernando Fader. Los cuadros aparecían colgados unos encima de otros y la falta de espacio llevaba a que la posibilidad de una correcta colocación quedase supeditada al deseo de exponer la mayor cantidad de obras posibles<sup>1</sup>

Este escenario expositivo y disciplinario de las exposiciones fue modificándose con el devenir de matriz de la reproductibilidad. Benjamin señala al respecto que una de las consecuencias es la percepción en dispersión, fuera de un foco, es decir una necesidad

---

<sup>1</sup> consultar trabajo de Luis Alonso Fernández, "Presentación, relato y representación escénica de la exposición", Revista de Museología, Madrid, octubre de 1997, núm. 12, págs. 79-87

de lo intertextual en la obra, de lo híbrido como rasgos constitutivos de las poéticas contemporáneas.

En la actualidad resulta casi imposible hablar de técnicas o lenguajes puros. Es más adecuado referirse a dispositivos mixtos, heterogéneos, a una serie de operaciones dominantes y residuales en la cultura, relacionadas con la incorporación de citas, fragmentos y diversas apropiaciones de las artes y la cultura de masas en la cultura de redes. Como señala García Canclini,<sup>2</sup> así como se pensaron estrategias para entrar y salir de la modernidad es posible que existan estrategias para entrar y salir de la hibridación, considerando que se puede, en determinado momento, producir una obra pura. ¿Qué será entonces o a qué llamaremos un género puro?, ¿será necesario encontrar una norma para detectar géneros puros a través de una disciplina hibridada? La contemporaneidad nos ofrece un paisaje de amalgamas imposibles de aislar. Esto se considera tanto estratégico como. Dada la gran movilidad y expansión de las artes a otros campos, de los tránsitos de las formas, los estilos, los archivos, los desplazamientos de elementos de la cultura legitimada en el círculo de las artes, la cibercultura, lo popular masivo, las industrias culturales y la multiplicación de pantallas, entonces es necesario encontrar esas herramientas, mirar géneros impuros y encontrar posibles marcas fundantes. Entre los géneros impuros y las apropiaciones restringidas se pueden considerar las foto performances y las video performances, ampliamente trabajadas en los últimos años, los pasajes entre el arte correo y el mailart, los proyectos de intervenciones en la esfera pública, los blogs de artistas, entre otras formas de habitar y reactivar los archivos de la modernidad; vale mencionar en esta instancia al grupo Tierra Bien Amada<sup>3</sup> que llevó acabo, en el marco de la Muestra Ambulante 2006, El Tendendero, una instalación de poemas, objetos y manifestaciones estéticas de coautoría realizadas en grupo con la idea de red, de flujo, de arte-no arte, de creación ampliada, de transitoriedad, de memoria y cotidianeidad.

La foto como registro de acciones pasajeras fue componiendo una modalidad no solo informativa, sino constitutiva de esos géneros impuros. Los dispositivos de registro y

---

<sup>2</sup> García Canclini, "Notas recientes sobre la hibridación", 2003.

<sup>3</sup> Creado por la artecorreista y artista de acción Graciela Gutiérrez Marx, primero como compañía llamada Tierra Malamada y en los últimos años, Bien Amada.

almacenamiento devienen obra por una sumatoria de operaciones y estrategias de producción y recepción contemporáneas. Hibridaciones que habilitan nuevos interrogantes y reflexiones para trazar un mapa, un conjunto de posibles observaciones sobre las poéticas contemporáneas.

En el marco moderno, la obra de arte era algo situado, perfectamente definido y acotado; se encuadraba en una tradición y un contexto que la hacían única e irrepetible en su género. En el nuevo contexto la obra se diluye en la experiencia general y, en ese sentido, sin especificidad, al salir como réplica en busca del espectador y adaptarse a su ambiente, se vuelve puro presente y, susceptible, además, de sucesivas reproducciones, con lo que se desacraliza y pierde su autoridad, volcándose absolutamente hacia la pura exposición.

La desacralización procedente de la pérdida del aura en nuestros días representa el fin de la autonomía como paradigma estético de la modernidad. El arte ha quedado instalado en una nueva disposición de relaciones, teñido por las especulaciones del mercado. Benjamin escribe sobre la cuestión: «La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo XX, que es el que ha vivido el desarrollo del cine»<sup>4</sup>.

Para Benjamin resulta concluyente que el arte haya dejado de ser un hecho autónomo, puramente formal, al encontrarse en relación no con su especificidad misma sino dentro de un marco descontextual. Ese marco es la estetización de la vida, desarrollada por Vattimo, en tanto los objetos no artísticos se han apropiado de la belleza como seña de identidad en la constitución autónoma de lo estético. Estas contradicciones del sistema, se originan a partir de la estetización generalizada que despliega. No solo destituye al arte como fenómeno específico y separado del resto de la vida social, sino que consolida los dispositivos de dominación del sistema de vida, que propició esa separación de ámbitos específicos en las sociedades. Esta contradicción se ve posibilita en el siglo XXI

---

<sup>4</sup> W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973, p. 32.

por un mercado del arte irresistible, con instituciones del mundo del arte afianzadas y un crecimiento de los mercados a partir relaciones tecnológicas digitales con las artes. Al mismo tiempo, un proceso histórico revolucionario se ha ido gestando sin la guía de algún programa, manifiesto o movimiento detrás dirigiéndolo. El arte constituye un dispositivo y discurso fundamental del sistema de vida global. Pero ya que no existe más que simulado, debido a la estetización generalizada, potenciando asimismo la vida diaria como territorio para el desarrollo de una cantidad ilimitada de artes -hibridación-.

Las producciones artísticas ponen en evidencia la transitoriedad de la cultura contemporánea mediante las mezclas de técnicas, dispositivos y recursos, materiales y conceptuales, provenientes de un estado global, de las prácticas sociales emergentes y residuales y de las nuevas y viejas tecnologías. Es casi imposible hablar de técnicas o lenguajes puros, tal vez sea más adecuado referirse a dispositivos mixtos, hibridados y a una serie de operaciones dominantes en la cultura, relacionadas con la incorporación de citas y fragmentos de las artes y la cultura de masas. Es destacable la gran movilidad y expansión de las artes a otros campos, como la intervención social, ecológica y política. Dentro de las experiencias colectivas o individuales de los últimos años, es importante subrayar las formas de intervención vinculadas a la ampliación del sentido del arte, su uso en manifestaciones o reclamos sociales o, simplemente, su contribución con la ciudad para generar otras vistas y recorridos. El concepto de arte ampliado hace referencia a los nuevos modos de hacer de numerosos artistas a partir de las llamadas neovanguardias de los años 60 y también a determinados gestos de la vanguardia. Algunas manifestaciones abrieron el horizonte de la creatividad más allá de la canónica institución del arte. De la misma manera, se puede interpretar el arte en un sentido antropológico, como manifestación del hombre en la sociedad, como un excedente de los significantes flotantes. De ahí que esa concepción primigenia se conjuga con la búsqueda utópica de algunas vanguardias de unir arte y vida, y surja, entonces, una ruptura que prolonga los límites hacia las acciones, las performances y los escenarios de las calles, de la naturaleza, de la intimidad. La crítica y la estética empezaron a comprender este fenómeno en dos direcciones: una, desde el arte hacia la vida cotidiana, a partir de la mediatización de la sociedad, de la estetización de lo cotidiano y del concepto de arte-sin arte; y otra, que considera a todas las manifestaciones

inclasificables y que trabajan con otras formas, con otras disciplinas, como una ampliación de lo artístico en diálogo con la etnografía, la ecología o la antropología, como una hibridación o pasaje desde las esferas del conocimiento y la acción pública hacia una ética-estética. Con relación a las diversas acciones iniciales que definieron a los nuevos géneros como arte correo, intervenciones en espacios públicos, land art, arte ecológico, performances, happening y arte de sistemas, Joseph Beuys extremó las posibilidades y generó una praxis sobre su concepción de “creación ampliada”, un pasaje de la estética a una teoría antropológica de la creatividad. Su programa poético político sobre la conjunción arte-vida lo llevó a expresar que “cada hombre es un artista” generando así una apertura de la creatividad para y desde todos los hombres. El concepto de Beuys de “escultura social” legitimó la construcción colectiva o individual de intervención en la esfera pública de proyectos donde se valoriza la voluntad creadora, el pequeño e íntimo gesto y la acción social. Señalaremos algunos casos urbanos que revitalizan, según nuestras consideraciones, este programa poético en el contexto de la transitoriedad y la hibridación. Proponemos una interpretación de estos fenómenos actualizando el concepto de “culturas híbridas”, elaborado por Néstor García Canclini en el contexto de la cultura global y la interconectividad <sup>5</sup>. Al respecto, José Luis Brea señala que uno de los mayores desafíos que las prácticas artísticas tienen en el contexto de la cibercultura es el de experimentar con las posibilidades de reconfigurar la esfera pública y el de transformar los dispositivos de distribución social <sup>6</sup>. A partir de estas consideraciones, cabe preguntarnos: ¿cómo producen sentido estas prácticas y cómo participan de estos escenarios efímeros, en tránsito?, ¿estas manifestaciones conducirán al fin de las disciplinas en Salones?

Para poner en cuestión los interrogantes planteados, aludiere, a Roland Barthes cuando desarrolla que los artistas, antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico: primero hay que poderlos asociar de una manera maquinal a un objeto, una escuela, una moda o a una época de los que, para la opinión común, sean precursores, fundadores, testigos o símbolos. En resumidas cuentas, necesitamos

---

<sup>5</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1992.

<sup>6</sup> José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: post fotografía, post cinema, post media”.

poderlos clasificar, cómodamente, adscribirlos a un nombre común, como la especie al género<sup>7</sup>.

En este sentido, Benjamin señaló que una de las consecuencias de la matriz de reproductibilidad es la percepción en dispersión, fuera de un foco o de un centro. Estas consideraciones, junto a otras dentro del sistema de la cultura y la distribución de lo simbólico, implicaron la necesidad de construir otras narraciones para la cultura contemporánea. En las últimas décadas del siglo XX el concepto de colección fracasó junto con el de una percepción homogénea, en la medida en que la esfera pública ofreció una heterogeneidad de estímulos, sensaciones, formas y bienes simbólicos que no admiten reducción a una especie, género, modo o espacio único contenedor.

Por ello resulta absurdo catalogar las obras de arte contemporáneo en disciplinas, si bien es un debate abierto porque es práctica habitual con la que instituciones públicas y privadas disponen, o incrementan sus colecciones, lo disciplinar ya no encierra a la obra, sino que ha quedado como una categoría nominal que escolta, por ejemplo, las convocatorias en los salones. *El modelo de hibridez del propio territorio que constituye a las obras de arte, opera como el fin de las disciplinas en los salones*

En este sentido en el noveno salón de “pintura” del Banco Central de la República Argentina (BCRA) donde se llevó a cabo el Premio Nacional de Pintura, certamen que selecciona diferentes obras de artistas argentinos contemporáneos. Pero en esa oportunidad, una de las obras, causó polémica en las redes sociales.

Se trata de la obra, Sin título, un óleo pastel sobre papel de seda de 192 x 147 cm de la artista platense Agustina Quiles, que fue premiada en el año 2016 con el premio Adquisición Artistas Jóvenes.

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, Lo Obvio y lo Obtuso, 1986, p. 125.



Los jurados del premio fueron los artistas y curadores Eva Grinstein, Mercedes Casanegra, Rafael Cippolini, Tulio De Zagastizábal, Silvia Gurfein, Oscar Smoljan

Las críticas al arte moderno no son nuevas y se pueden remontar al clásico mingitorio de Marcel Duchamp, obra que coincidentemente en este 2017 cumple un siglo. Allí



Duchamp expuso un mingitorio en el museo de Nueva York, lo tituló La Fuente "Fountain" y lo firmó como "R. Mutt", lo que implicó una gran revolución en el mundo del arte, al demostrar que un objeto cotidiano podía transformarse en una obra de arte cuando el artista lo quitara de su contexto original (en este caso,) y lo situara en un nuevo contexto adecuado, una galería o un museo. La obra sin título de Agustina Quiles seleccionada y premiada en los territorios y validación de un salón, connota, efectivamente la hibridez contemporánea y abre los límites que encierra la disciplina y los sistemas de catalogación para conformar una colección. La fusión de lenguajes concierne a las obras y a su contexto de localización, como por ejemplo: las fotogalerías a cielo abierto, - *Fuera!*, en la ciudad de La Plata-, *¿-Dónde está el Logo?* fotogalería Itinerante en capital federal-, *Perfiles* en Villa Martelli- se constituyen como dispositivo con la interacción y ubicación en la vía pública. Lo híbrido establecido por la intertextualidad que se sucede al situarse en contacto con grafitis, pintadas espontáneas sobre las fotos, erosión ocasionada por estar a cielo abierto. Dicho compuesto de acciones es la síntesis completa de la obra, y el registro fotográfico de archivo, es el dispositivo conclusivo que queda de la obra. Posiblemente habría que trazar nuevas formas, para la incorporación de obras a través de los salones, porque la poética contemporánea de la obra está constituida por mestizajes de lenguajes, que no atañen la antigua categorización en disciplinas artísticas.

#### A modo de conclusión

García Canclini señala que el pasaje del espacio público a las pantallas, en ámbitos privados, trae aparejado la acción de des-coleccionar, al menos en el sentido de que las nuevas colecciones no pueden soportar el formato clásico. En la medida que se des-colecciona se empiezan a recrear otras formas, por ejemplo, la de archivo. Las prácticas de archivo, la concepción del arte, la cultura como archivo y los usos y límites que la historia del arte puede entretejer en torno a los mismos, son interrogantes que surgen al enfrentarnos con algunos casos de archivo de artes contemporáneos que desafían las lógicas de catalogación tradicionales y a la vez propician la valoración de los documentos y registros de una manera significativa a la hora de analizar o comprender el arte actual. Se piensa en las instancias de producción de la cultura como un gran archivo al cual se puede acudir para informarse, apropiarse, citar, plagiar o recuperar memorias. Esta idea de archivo empieza a funcionar en las instancias de recepción de los bienes simbólicos

y en sus nuevas formas de circulación o mediación. Las tecnologías de reproducción, registro e información, han ayudado a que en el nuevo milenio se produzcan una serie de intervenciones que constituyen un nuevo tipo de archivos que se combinan con las producciones híbridas que van vinculando<sup>8</sup>. Algunos ejemplos de esto pueden ser: los sitios de archivos virtuales que sostienen, con diferentes entradas, producciones imposibles de existir en forma por las características marginales de las obras o, fuera de las legitimaciones, archivos didácticos que funcionan como aulas virtuales, archivos de proyectos de investigación en temas generalmente cercanos a las llamadas prácticas híbridas, trabajos de artistas que conciben su obra como archivo, en la medida en que citan, recuperan y se apropian de materiales capturados en la calle o en la red, en diferentes ámbitos, con estrategias del azar y el absurdo. Me pregunto ¿La catalogación en disciplinas como organización de una colección de dispositivos artísticos, culturales: llevo a su fin?

---

<sup>8</sup> María de los Ángeles De Rueda, “Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la investigación: ‘Las artes en la ciudad’”, 2010.

## Bibliografía:

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona, 1999.

BARTHES, Ronald: *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.

BENJAMIN, Walter: "Historia y coleccionismo. E. Fusch", en *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1990.

BREA, José Luis: "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: post fotografía, post cinema, post media", [En línea],

<https://es.scribd.com/document/259082215/Transformaciones-contemporaneas-de-la-imagenmovimiento-de-Jose-Luis-Brea>

DE RUEDA, María de los Ángeles: "Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la investigación: 'Las artes en la ciudad'", en *Actas de las Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: "Notas recientes sobre la hibridación", Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México D.F, 2003.

VATTIMO, Gianni, *Muerte o Crepúsculo del Arte*. En *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la Cultura Posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1996.